

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma / audiovisuaalinen media

Jukka-Pekka Velin

MUSIIKIN JA VÄRIN VAIKUTUKSET AV-TUOTANNOISSA

Opinnäytetyö 2013

TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestintä

VELIN, JUKKA-PEKKA

Musiikin ja värin vaikutukset av-tuotannoissa

Opinnäytetyö

36 sivua

Työn ohjaaja

Lehtori Jori Pölkki

Marraskuu 2013

Avainsanat

värioppi, elokuvamusiikki, näkö, kuulo

Tämän opinnäytetyön perustana toimivat valon ja äänen fysiologiset sekä psykologiset vaikutukset ihmiseen. Työssä tutkitaan musiikin ja värin rakenteellisia piirteitä, suhdanteita toisiinsa ja niiden dramaturgista tärkeyttä elokuvakerronnallisuudessa. Tutkimusta on pyritty käsittelemään musiikkiterapian, väriopin ja synesthesiatutkimusten kautta.

Työn produktiivinen osa on Lasten Mehuhetki -lyhytelokuva, joka pohjautuu osaksi Tuomari Nurmion samannimisen kappaleen laululyriikkaan. Tutkimuksessa kartoitettujen äänellisten ja kuvallisten vaikutteiden tärkeyttä heijastetaan tekijän käsikirjoitustyöhön. Värien symboliikkaa ja niiden psykologisia ominaispiirteitä tutkitaan yhteiskunnallisten, kulttuurillisten ja elokuvallisten oppien kautta verraten niitä sitten lyhytelokuvan juonenkuljetukseen.

Vaikka produktiivinen työ ei ole musiikkielokuva, voidaan olettaa musiikillisen alkuteoksen pohjalta koettujen emotioiden olevan tärkeässä asemassa myös musiikkivideo- tai musiikkielokuvatuotantojen kirjoitustyössä. Siksi musiikin estetiikkaa tulkitaan tässä opinnäytetyössä enimmäkseen vaikuttimena ja innoittajana metaforisten kokemusten kautta luovan työn prosesseissa.

Tutkimuksessa käsitellään myös kuvan ja äänen yhteistyön luonteen muuttumista elokuvan esihistorialliselta ajalta nykypäivään ja pohditaan kertovan elokuvan ja musiikkielokuvan kuva ja ääni suhdanteista eroa.

ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Media Communication

VELIN, JUKKA-PEKKA

Influence of Music and Color in Av-Productions

Bachelor's Thesis

36 pages

Supervisor

Jori Pölkki, lecturer

November 2013

Keywords

chromatics, sound track, hearing, sight

The topic of this thesis was how individuals experience the physiological and psychological stimuli of light and sound. The paper examined the significance of the structural characteristics of color and music, their relationship and the dramaturgical importance of the image in the cinematic storytelling. The thesis approached the topic from the perspectives of music therapy, chromatics and synesthetic knowledge.

The productive part of the thesis is a short movie called *Lasten Mehuhetki* inspired by the lyrics of Tuomari Nurmio's identically titled song. The effects of the image and sound on individuals were compared to the scriptwriting process of the short film. Symbolism and the psychological meanings of colour were analyzed through societal, cultural and historical perspectives and then compared to their function in the storyline of the film.

Even though the productive work is not a music film, the thesis suggested that emotions experienced in connection with original musical representations are also significant in the process of making music videos or music movies. Consequently the aesthetics of music were in this thesis interpreted more as an influent or an inspirational source in the different phases of the creative work.

The relationship between image and sound has changed from the early era of cinematography. Their relationship and use in the different decades, and the differences between narrative and purely musical films were other aspects that were examined in this thesis.

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1	JOHDANTO	5
2	IHMINEN JA AISTIT	7
2.1	Kuuloaisti ja ääni	8
2.2	Musiikki ja emotio	9
2.3	Näköaisti ja valo	11
2.4	Värien psykologinen vaikutus	13
3	SYNESTESIA	16
3.1	Synestesian ilmenemismuodot	17
3.2	Metaforinen kokemus innoittajana	19
4	ÄÄNEN JA VÄRIN YHDISTYMINEN VALKOKANKAALLA	20
4.1	Ennen elokuvaa	21
4.2	Mykkäelokuvan ensimmäiset sanat	22
4.3	Värielokuvan nousu	25
4.4	Värisymboliikka	26
5	MUSIIKKIELOKUVIEN VALLANKUMOUKSELLINEN KIELI	28
6	YHTEENVETO JA POHDINTA	31

1 JOHDANTO

Taide sen monimuotoisuudessaan vaikuttaa ihmisiin lukuisilla tavoilla. Kuvataide välittyy näköaistin lävitse muotoina ja väreinä. Musiikki koskemattomuudessaan ja näkymättömyydessään vaikuttaa rytmeineen ja melodioineen vedoten tuntemuksiin. Puhuttu tai kirjoitettu sana alleviivaa mielteitä, aatteita tai tuntemuksia ja luovuttaa palan kirjoittajan elämästä eteenpäin muiden tulkittavaksi. Artistin oma "totuus" tai vastaanottajan yksilölliset aistintuntemukset eivät kuitenkaan anna taiteen tulkintaan työkaluja tai kaavoja, joilla yksittäisen teoksen syvimmän kryptan voisi purkaa. Säännönmukaisuuden puute on mielestäni hyvä, sillä taiteen kokemisen yksilöllisyys auttaa taiteemaalareita, muusikoita, ohjaajia tai miksei vaikka kuvanveistäjiä esittämään toistensa luomuksia oman "totuutensa" valossa.

Taiteenilmaisujen rinnakkaiskäyttö on kuin melodian vahvistamista harmonisella vastaparilla. Kuvakerronta yhdistettynä musiikkikappaleeseen voi paljastaa kappaleen maailmasta saloja, joita yksilö ei välttämättä ymmärrä tai löydä pelkän musiikillisen kokemuksen kautta. Laulettu lyriikka ja artistin päättämä temaattisuus ruokkii muistikuviamme nähdyistä elokuvista, maalauksista tai vain yksinkertaisesti omakohtaisesti koetuista tilanteista. Joskus jopa affekti saattaa kääntyä pääläelleen. Itse saatan yhdistää kappaleen musiikillisen estetiikan mielikuviin vuodenajoista tai maisemista, vaikka sen lyyrinen tarina kielii aivan muunlaisista dimensioista. Synesteetikot voivat kokea musiikin väreinä tai yhtäläillä yhdistää numerot makuihin. Vaikkei aistituntemukset sekoittuisikaan näin radikaalisti yksilön kokemusmatkassa taiteiden läpi, ovat mielikuvat ja tunnetilat kiistatta artistin tärkeimpiä perustoja uusien kokonaisuuksien luomisprosesseissa.

Nykymusiikkia tarkastellessa levynkansigrafiikka, kappaleen- tai artistin nimi ovat ulkomusiikillisia tekijöitä, mutta niillä on silti suuri vaikutus esteettisen kokonaisuuden kannalta. Uskoisin, että monelle vaikkapa yhdysvaltalainen Green Day on vihreää musiikkia jo yhtyeen nimen kääntäessä ajatukset vihreään väriin. Metallican klassikoksi muodostuneen Black-albumin sisältämä kappalemateriaali on monelle meistä sisällöllisesti "mustaa" musiikkia, vaikkei musiikin väriä pysty konkreettisesti näkemään. Parhaiten Norjan kirkonpoltoista ja murhista maailmankartalle avitettu black metal edustaa suurelle osalle asiaan perehtyneistä musiikin kuluttajista diabolisuutta, anti-

kristillisyyttä ja vihamielisyyttä. Onko se vain muistikuvien ja pelon tahraamaa ajattelua vai onko surullisenkuuluisan genren ydin todella noin mustavalkoinen?

Jopa taiteilijoiden suitsutukset mediassa tai julkilausumien herättämä huomio pystyvät vaikuttamaan yksilölliseen musiikilliseen kokemukseen. Monelle vahvasti ideologinen lyriikka tai kuvataide saattaa olla vastenmielistä ja luotaantyöntävää. On kuitenkin hyväksyttävä mahdollisuus, että teoksen luoja on tarkoituksellisesti lisännyt luomukseensa epämiellyttäviä elementtejä herättääkseen mielenkiinnon ärsykkeiden kautta tai kohottaakseen sen muistettavuutta. On pelottavaa ajatella, kuinka tehokkaasti Guillermo Vargas Habacucin ”tilataideteos” kulkukoiran näännäyttämisestä nälkään on jäänyt mieleeni vain tapauksen shokkiarvon ja hävyttömyyden johdosta.

Musiikki ja kuva ovat aina olleet voimakkaasti sidoksissa toisiinsa. Voimme korvillamme todeta duurisoinnun iloiseksi, samoin kun näemme vihreän värin ja koemme sen rauhoittavan meitä. Väreillä, muodoilla, melodioilla ja rytmeillä välitetään sanaa. Elokuvamusiikki sävelletään kirvoittamaan jännitystä, intohimoa, pelkoa tai mitä vain tunnelmaa dramaturgisen kuvakerronnallisuuden tueksi. Kuvitelkaa David Lynchin ja Mark Frostin Twin Peaksia ilman Angelo Badalamentin piinavasta arvoituksellisuudesta ja pelosta aina hauraan kauniiseen kliimaksiin hiljaa kiipeävää Laura Palmer -teemaa.

En usko, että valkokangas olisi itsensä ilman musiikkia, sillä se vie meidät aina syvemmälle kuvakerronnan salaisuuksiin ja emotioon. En usko myöskään, että pop-musiikki yksinään loisi ilmiötä. Sen luovat musiikkivideot, elokuvat, lyriikka, bändikuvat, julisteet, levynkansigrafiikka, imago, artistin julkinen mediaidentiteetti ja lukemattomat muut pikkuseikat, jotka kirvoittavat mielikuvitusta.

Popkulttuurissa nämä ilmiöt eivät seiso erillään, vaan vaikuttavat meihin lukemattomilla eri tavoilla ammentaen voimaa toisistaan. Konventioihin elokuvan tekemiseen musiikillisen alkuteoksen innoittamana tai toisinpäin ei ole määritelty työmetodeja tai lainalaisuuksia. Ymmärrys ja tulkinta alkavat aisteista ja päättyvät aina aisteihin.

Opinnäytetyöni tarkoituksena on perehtyä tällaisen aisteihin perustuvan ”muunnostyön” vaiheisiin ja ylläkkeisiin. Työssäni tutkitaan kuvan, sanan, musiikin yhteistyötä ja niiden vaikutuksia ihmiseen. Perustan tutkimukseni ohjaamani ja kirjoittamani ly-

hytelokuvan ”Lasten mehuhetki” luomistyöhön. Lyhytelokuvan dramaturginen rakenne on saanut muotokielensä Tuomari Nurmion samannimisen kappaleen innoittamana.

2 IHMINEN JA AISTIT

Muistan lapsuudestani elävästi lastenohjelma Pikku Kakkosen jäävaroituksen. Äitini tapaa silloin tällöin muistuttaa, kuinka juoksin sohvan taakse itkien piiloon animaation alkaessa. Vatsaani vääntää edelleen muistella ”oudon kelmeää” musiikkia ja animaation irvokkaan värisiä eläin- ja ihmishahmoja. Muistan varoituksen päättyneen madallettuun monologiin, joka muistutti katsojia: ”Varokaa heikkoa jäätä!” Varoitus oli siis ilmeisen onnistunut, sillä pelkäsin sitä jostakin tuntemattomasta syystä kuollakseni.

Puhumme näköaistin ja kuuloaistin kautta syntyneestä tuntemuksesta, joka pienen lapsen hermostossa laukaisi pelon tunteen. Animaation muodot, värit ja musiikki loivat psykologisen jännitteen, jonka ansiosta viesti välittyi tehokkaasti.

Audiovisuaalinen kokemus ja sen luonne muodostuivat fysiologisesti ärsykkeistä eli stimuluksista, jotka välittyivät keskushermostooni aistinsolujen reseptoreiden välityksellä. Ilman aistien yhteistyötä, hermosto ei olisi voinut tallentaa muistiin kokemaani lapsuuden muistoa, oppimisen perustan puuttuessa täysin. (Bjälle, Haug, Sand, Sjaastad & Toverud 1999, 111.)

Kun katsomme elokuvaa, silmiemme valoreseptorit reagoivat valon sähkömagneettisiin aaltoihin, muodostaen monimutkaisen tapahtumaketjun päätteeksi muodon ja värin. Elokuvan musiikki, dialogi ja muut äänet välittyvät ulkokorvan kautta tärykalvolle ja välikorvaan. Tärykalvo välittää äänen mekaanisena värähtelynä sisäkorvassa sijaitsevaan simpukkaan, jossa ääniin reagoivat aistinsolut sijaitsevat. Tuloksena on audiovisuaalinen elämys, joka vaikuttaa ihmisiin yksilöinä omalla henkilökohtaisella tavallaan positiivisesti tai negatiivisesti fysiikastamme huolimatta. (Bjälle ym. 1999, 111.)

Kokemuksen mielekkyys tai sen tunneperäiset vaikutukset ovat seikkoja, joita on vaikeaa selittää tai käsitellä tieteellisesti, mutta musiikin ja värin on todettu sisältävän keskiarvollisia yhteispiirteitä, joilla ne vaikuttavat ihmiseen. Tässä luvussa keskityn ihmisen kykyyn käsitellä valoa, väriä, ääntä ja musiikkia niin fysiologisesti kuin tunneperäisestikin.

2.1 Kuuloaisti ja ääni

On aamuyö ja nukun syvintä saavuttavintani unta, kunnes aamulehti kolahtaa voimalla postiluukusta sisään. Nousen istumaan ja valmistaudun puolustamaan kotiani kaikilla mahdollisilla keinoilla, kunnes ymmärrän, ettei kukaan ole tunkeutumassa oven läpi vahingoittamaan minua, vaimoani tai omaisuuttani. Postinjakajan pitkäksi venynyt yö todennäköisesti vain kiristeli hänen hermojaan ja tuloksena lehti runnottiin väkipakolla postiluukusta sisään. Mitä käytännössä tapahtui?

Sisään runnottu lehti ja luukun liikerata ovea vasten aiheuttivat sysäyksen, joka työnsi ilmamolekyylit liikkeelle. Molekyylien aalto kiiri korviini liikuttaen viuhkan omaisia tärykalvojani, jotka puolestaan liikuttivat kehoni pienimpiä, välikorvassa sijaitsevia luita; vasaraa, alasinta ja jalustaa. Luut painoivat nesteen täyttämää sisäkorvaani, jonka sisällä sijaitsee simpukaksi kutsuttu putki. Sen sisällä piilee karvoja, jotka toimivat yhteydessä läheisten hermosolujen kanssa viestikanavana aivoihini. Tuloksena kuulen äänen, joka herätti minut unestani. (Ackerman 1990, 209.)

Äänellä on aina jokin viesti, ja tässä tapauksessa se aktivoi oman sisäisen puolustusjärjestelmäni. Ääni ei ollut rauhoittava, niin kuin lempeä aallokko tai kesätuuli pellolla. Se oli aggressiivinen kolina, joka meidän kulttuurissamme voisi varoittaa mahdollisesta murrosta.

Reagoimme ääniin sen sijainnin, intensiteetin ja tunnusomaisuuden mukaan. Ääni syntyy värähtelevistä ilmamolekyyleistä, jotka järjestelmällisesti työntävät toisiaan ketjussa eteenpäin. Näiden aaltojen tiheytymistä tai laajenemista sekuntia kohden kutsutaan taajuudeksi. Taajuuden me koemme sävelkorkeutena, eli mitä suurempi taajuus, sitä korkeampi ääni. Värähdysten lukumäärää sekuntia kohden mitataan hertseinä (Hz) ja sitä käytetään yksikkönä taajuuden (sävelkorkeuden) mittaamisessa. Korkeilla äänillä aallonpituus on muutamista sentteistä muutamisiin kymmeniin sentteihin, eli näin ollen voidaan puhua lyhyestä aallonpituudesta. (Ackerman 1990, 209–210; Bjälle ym. 1999, 111.)

Ihminen navigoi äänen tulosuuntaa korvien välisen etäisyyden mukaan ja pystyy paikallistamaan aallonpituudeltaan lyhyitä eli korkeita ääniä paremmin kuin matalia. Matalien taajuuksien kokeminen on ihmiselle luonnostaan vaikeampaa. Nuorena korvamme kuulevat taajuudet, joiden värähdysluku on 16–20 000 kaksoisvärähdystä se-

kunnissa. Puhutaan siis miltei kymmenestä oktaavista, joka kattaa valtavan määrän erilaisia ääniä sisäänsä. Ihmisen vanhetessa korkeiden äänien välittyminen sisäkorvan luita pitkin heikkenee. (Ackerman 1990, 222.)

Ääni etenee ilmassa 343 metriä sekunnissa, kun taas valo kulkee jopa 300 000 kilometriä sekunnissa. Sen voi huomata vaikka ukkosen yllättäessä kun jyrinä seuraa välähdystä vasta hetkiä myöhemmin. (Ackerman 1990, 210.)

2.2 Musiikki ja emotio

Musiikki ei edusta ideoita vaan tahtoa itseään, jolloin se toimii välittömänä virikkeenä tunteille, intohimoille ja affekteille (Dahlhaus 1980, 59). Vanha soitinmusiikki ei tarjoa kuulijalleen lyyrisiä vihjeitä, koska kirjoitettua sanaa ei ole, eikä ihmisääntä ole käytetty laisinkaan. Silti muun muassa Beethovenin musiikki ryöpyttää kuulijansa ajassa erilaisten kokonaisuuksien läpi, jotka johdattelevat kuulijansa aina ristiriitaisesti kiihkeiden emotioiden jälkeen täydellisen rauhan omaavaan harmoniseen kliimaksiin.

Affektioppi kehitettiin tukemaan musiikin analysointia 1600-luvulla ranskalaisen filosofin René Descartesin toimesta. Sen mukaan musiikki on jaettavissa kuuteen selkeästi määriteltäviin tunnealueen segmentteihin lajityyppikohtaisesti. Näitä ovat rakkaus, viha, ilo, suru, ihmetys ja halu (Pirilä & Kivi 2005, 97). Seuraavat johtopäätökset selittävät syitä musiikin luomien kokemusten yleisesti todettuihin keskiarvollisiin piirteisiin.

Musiikki vaikuttaa pääsääntöisesti kolmella eri tavalla ihmiseen. Se voi herättää kuulijassa tunteita, laukaista ilmaisuvoimaisia käyttäytymismuotoja tai aiheuttaa fyysisiä reaktioita, jotka vaikuttavat muutoksina verenpaineessa tai pulssissa. Tutkitusti musiikin kokemisen tasoihin kuuluvat mm. tempo, sävelkorkeus, asteikot, rytmisyys, dynamiikka, voimakkuus ja intervallihypyt, jotka osaltaan vaikuttavat reaktioihimme musiikkia kohtaan. Tutkimuksissa näitä muuttujia kohtaan on selvinnyt, että korkea sävelkorkeus ja nopea tempo yhdistetään usein positiivisiin kokemuksiin, kuten iloon ja matala sävelkorkeus ja hidas tempo yhdistetään sitä vastoin suruun. (Bojner-Horwitz & Bojner 2007, 36.)

Kirjan Mielihyvää musiikista (Bojner-Horwitz & Bojner 2007, 37–38) luvussa ”Psykologinen näkökulma musiikkiin” kerrotaan 1990-luvulla tehdystä tutkimuksesta, jossa muusikot sävelsivät testikuulijoille melodioita eri tuntemusten pohjalta. Sävellykset esiteltiin pianolla, jonka jälkeen koehenkilöt tulkitsivat melodioiden emotionaalista sisältöä näin:

Iloinen =	Voimakkaasti tonaalinen (sävelalaaan kuuluva), rytmisesti vaihteleva.
Surullinen =	Mollissa, harmoninen kromatiikka (kromaattinen asteikko = puolisävelaskelinen duuri ja molliasteikko).
Kiihdyttävä =	Sisälsi intervallihyppyjä ja nopeasti soitettuja korkeita säveliä.
Kiukku =	Voimakkaasti atonaalinen (ei minkään määrätyn sävellajin mukainen) ja rytmillisesti kompleksista.
Ikävä =	Tonaalinen, asteittain etenevä.
Rauhallinen =	Tonaalinen, asteittain etenevä johdattaen melodisiin hyppädyksiin.

Bojner-Horwitz ja Bojner (2007, 38–40) käyttävät Hevnerin (1936) laatimaa tiivistelmää yhteenvedossa, jossa voimme todeta, että keskiarvollisesti myönteisiä ajatuksia välittävät nopea tempo, duuri, suuri äänenvoimakkuus, korkeat sävelet, suuret sävelkorkeuden vaihtelut, konsonoivat harmoniat (konsonoiva = useiden sävelten yhdistäminen värähtelemättömäksi soinnikkuudeksi), tonaalisuus ja säännöllinen rytmi.

Melankoliaa, surua, juhlallisuutta, pelkoa, kiukkuisuutta tai inhoa edustavat hidas tempo, molli, suuret äänenvoimakkuuden vaihtelut, pienet sävelkorkeuden vaihtelut, dissonoivat harmoniat (dissonoiva = epäsointuinen) ja epäsäännöllinen rytmi. Konteksti on kuitenkin aina tärkein lopputulosta ajatellessa. (Bojner-Horwitz & Bojner 2007, 38–40.)

Tutkiessa musiikin struktuuria huomataan, että ihminen itse on oman henkilökohtaisen kokemuksensa "täydentäjä". Musiikkipsykologiassa mollisointuasteikkoon sävelletty kappale ei aina välttämättä välitä alakuloisia tunnelmia, eikä duurisointuasteikkoon sävelletty onnellisuutta, vaan ihmisen silloinen henkinen tila voi vaikuttaa ratkaisevasti tunnelman välittymisen sävyyn ja luonteeseen.

Fyysisiä reaktioita ja kehon kieltä voidaan pitää suorina indikaattoreina tuntemusten mittaamisessa. Kasvonilmeet ja muutokset, kuten hymyilyn tulkitaan viittaavan kuulijan arvostukseen musiikkia kohtaan. Otsan rypistystä voidaan pitää paheksunnan ilmentymänä.

2.3 Näköaisti ja valo

Säveliä pystyy rinnastamaan keskenään, jolloin erikorkuiset nuotit muodostavat yhdessä uuden "harmonisen" tai "disharmonisen" soinnun. Samoin vierekkäin rinnastetut värit luovat myös oman harmonisen efektinsä. Yhdistelemällä pigmentti- eli esinevärejä saadaan aikaan uusia värejä. Kaikkien kolmen päävärin yhdistelmästä pigmenttisiniä esineväreinä saadaan kuitenkin oikein sekoitettuna mustaa, mutta prismaattisesti yhdistettynä tuloksena olisi valkoinen valo. (Itten 1989, 16.)

Väri on riippuvainen valosta. Kun näemme sinisen auton, sen pinta ei varsinaisesti ole sininen vaan se koostuu molekyyleistä, jotka imevät kaikki muut valon värit paitsi sinisen itseensä. Auton pinta on siis itsessään väritön, valoton ja tarvitsee ulkopuolista valoa heijastaakseen väriä. Isaac Newton todisti niin sanotun valkoisen valon jakautuvan kolmikulmaisen prisman läpi spektrin eli kirjon väreiksi vuonna 1676. (Itten 1989, 15–16.)

Goethen mukaan koko väriopin perusta lepää fysiologisissa väreissä, jotka ovat puhtaasti riippuvaisia näköelimen luonteesta. Näemme maailman värillisesti ainoastaan, koska silmämme pystyvät itsessään kehittämään värejä, Steiner (1978, 2) kuvailee Goethen näkemystä fysiologisista väreistä Goethen väriopin ensimmäisessä osassa. Unto Pusa (1967, 11) kertoo kirjassaan Väri-muoto-tila Goethen kutsuneen silmän ulkopuolella aiheutuvia prosesseja fysikaalisiksi väreiksi, joilla on ohimenevä luonne. Goethe syventää Pusan mukaan näkemyksensä vielä kemiallisiin väreihin, jotka tarkoittavat aineelliseen muotoon sidottua värimaailmaa.

Kuinka sitten silmämme aistivat valoa tai näkevät värejä? Yle teeman Näköaisti opetusvideo kuvaa silmän rakennetta ja toimintaa kattavasti. Silmälihas ja näköhermo kiinnittävät silmämunamme silmäkuoppaan. Silmämunaa ympäröivät erilaiset kalvot. Ulointa ympäröivää, sitkeää ja vahvaa suojaavaa kalvoa kutsutaan kovakalvoksi (sclera), joka muuttuu silmän etuosassa kirkkaaksi sarveiskalvoksi (cornea). Sisintä kalvoa kutsutaan verkkokalvoksi, jolla sijaitsevat valoa aistivat sauva- ja tappisolut. Silmä jakautuu kammionesteen täyttämään pienempään etukammioon ja suurempaan hyytelön omaiseen lasiaiseen, linssin eli mykiön sijaitessa näiden välissä.

Silmän keskellä sijaitsee mustuainen eli pupilli (pupilla), joka säätelee valon pääsyä silmään. Sitä ympäröi värillinen värikalvo iris, joka toimii himmentimenä. Mustuaisen ja värikalvon alla piilee aikaisemmin mainittu linssi eli mykiö, joka yhdessä sarveiskalvon kanssa taittaa valon. Valonsäteiden tie kulkee sarveiskalvon aistinsoluihin mustuaisen kautta. (Yle Teema 2013.)

Päivänvalossa silmät reagoivat valoon sarveiskalvon tappisoluiilla, jotka mahdollistavat värien näkemisen. Tappisoluja on kolmea eri tyyppiä (sini- viher- ja punaherkät) ja kukin niistä on erikoistunut käsittelemään omia aallonpituuksiansa. Hämärässä silmän värien käsittelykyky heikkenee huomattavasti, koska sauvasolut eivät osallistu värien näkemiseen, tappisolujen reagoidessa ainoastaan riittävän voimakkaaseen valoon. Herkästi valoon reagoivia sauvasoluja on vain yhtä lajia, eivätkä ne pysty välittämään informaatiota valon aallonpituuksista verkkokalvolle. (Bjälle ym. 1999, 125; Yle Teema 2013.)

Aivoihin valo päättyy näköhermoa pitkin. Linssi taittaa valonsäteitä niin, että niiden muodostama kuva on ylösalaisin. Aivojen näköalueella on kuitenkin kyky kääntää kuva oikein päin ja tulkita sitä. (Yle Teema 2013.)

Esineen väri riippuu valon aallonpituuksista, joita se imee itseensä tai heijastaa. Valkoiset objektit tai pinnat heijastavat kaikkia aallonpituuksia, kun taas mustat imevät kaiken itseensä (Bjälle ym. 1999, 127). Värit syntyvät valoaloista, jotka ovat osa elektromagneettista energiaa. Silmä pystyy havaitsemaan valoaltoja 400–700 nanometrin (1 nanometri = 0,000 001 mm) väliltä. Valon aallonpituus on 0,0004–0,0007 millimetriä. (Itten 1989, 16; Bjälle ym. 1999, 120.)

Ittenin mukaan (1989, 16) värien esiintymistiheydet ja aallonpituudet sekuntia kohden ovat:

Väri	Aallonpituus	Frekvenssi
Punainen	800–650	400–470 miljardia
Oranssi	640–590	470–520
Keltainen	580–550	520–590
Vihreä	530–490	590–650
Sininen	480–460	650–700
Indigo	450–440	700–760
Violetti	430–390	760–800

2.4 Värien psykologinen vaikutus

Väreillä on myös psykologinen vaikutuksensa meihin, samalla tavalla kun voimme puhua sointujen tunnelmasta tai luonteesta. Värin voima vaikuttaa sisimpäämme kohdaten alueita, jotka vaikuttavat sielullisiin ja henkisiin kokemuksiimme, eli voimme puhua Goethen tavoin henkis-eettisistä vaikutuksista (Itten 1989, 83).

Oli kyse sitten poliittisesta puolueesta, kuvataiteesta tai puhekielen ilmaisusta, jokainen väri edustaa symbolisesti eri asioita. Olemme varmasti kuulleet jonkun olevan vihreä kateudesta tai näkevän punaista suuttuessaan. Joku kertoo olevansa mustasukkainen ja toinen kertoo valkoisia valheita. "Vihervasemmistolainen" voidaan lausua sarkastiseen sävyyn arvostellessa yksilön poliittisia arvoja.

Värien kokeminen on puhtaasti inhimillinen tapahtuma, sillä yleisestä harhakäsityksestä huolimatta härkä on värisokea (MCI Press Oy 2013), eikä näin ollen provosoidu härkätaistelijan punaisesta lipusta. Asian mytologiassa on kuitenkin inhimillinen perusta, koska punaisen värin on todettu stimuloivan meidän värejä näkevien aivoissa kiihotusta ja kiihkoa. Ilmiö on elektromagneettinen ja kemiallinen tapahtuma, jossa aivot ja silmät havainnoivat väriä. Koska silmämme eivät kuitenkaan ole ”kamerointia”, eivätkä ne pelkästään mittaa valon aallonpituuksia, voidaan myös puhua kokemuksen olevan luonteeltaan yksilöllinen. Silmämme havainnoivat ja arvioivat valon eri suhteita, eivätkä sen absoluuttisia arvoja. Värit eivät ilmenny ”tässä maailmassa”, vaan ne

ovat puhtaasti mieleemme tuote ja ne vaikuttavat meihin alituisesti lukemattomin eri tavoin. (Ackerman 1990, 290.)

Arvioimme värejä sen mukaan, missä seurassa ne ilmentyvät. Määritykset niiden psykologisista vaikutuksista syntyvät asettamalla ne suhteeseen toistensa kanssa. Tässä luvussa käsittelen kolmen päävärin suhdanteita, merkityksiä ja vaikutuksia.

Punainen on kaikkein voimakkaimmin ihmiseen vaikuttava väri psykologisesti. Kivikaudella punaista valmistettiin punamullan ja veren sekoituksista. Kolme vuosisataa kestäneen poliittisen merkityksensä punainen ansaitsi Ranskan vallankumouksessa punalipun voimin. Femininiin, elinvoimaisen punaisen historia kietoutuu myös Moskovan punaisen torin menneisyyteen, sillä toria kutsuttiin Venäjän keisarikunnan aikana Kauniiksi toriksi. Punainen rinnastettiin kalpean vastakohtana terveyteen ja elinvoimaisuuteen. Punainen merkitsee sen liturgisessa historiassa apostolien, helluntain ja marttyyrien väriä, kunnes keskiajan väriteoria hajosi 1500-luvun Saksassa ja Sveitsissä reformaattorien väittämiin kardinaalien asusteiden muistuttavan itse pedon väriä. (Pekonen 2003, 7; MCI Press Oy 2013.)

Ominaisuuksiltaan kiihottava punainen on intohimon, rakkauden, impulsiivisuuden, voiman ja aggression puolestapuhuja. Länsimaalaisissa kulttuureissa siitä puhutaan myös synnin värinä viitaten prostituutioon. Kiinassa punainen on kuitenkin yleinen häämekon väri, koska siellä se kielii onnellisuudesta. Yleisesti sitä käytetään myös varoitusmerkeissä ja hätäraketeissa huomiovärinä. (Rihlama 1997, 107–109; MCI Press 2013.)

Filmografiassa punaista on käytetty tehokkaasti huomiokeinoina. Frank Millerin sarjakuvaan perustuva Robert Rodriguezin ohjaama *Sin City* (2005) jakelee punaista väkivallan värinä. Elokuvan värimaailma on muutoin miltei täysin mustavalkoinen, mutta punaista käytetään korostamaan prostituoidun huulia tai mekkoa. Myös veri korostuu huomattavan räikeänä ja toimii kontrastina elokuvan yleiselle mustavalkoiselle teemalle. Palaamme jälleen punaiseen synnin värinä ja tässä elokuvassa se elää omaa impulsiivista ja elinvoimasta elämäänsä suhteessaan harmaan elottomiin sävyihin.

David Lynchin ja Mark Frostin kirjoittamassa 1990-luvun hittitrilleri televisiosarja *Twin Peaks*issä punainen maalaa eroottisia sävyjä puolilaittoman kasinon ja seuralais-talon sisustuksessa. Punaiset verhot sulkevat sarjaan kirjoitetun limbon sisäänsä, mie-

lestäni viitaten Laura Palmerin syntiin ja isänsä hyväksikäytetyksi tulemisesta seuranneeseen seksuaaliseen korruptioon ennen kuolemaansa.

Trygve Allisten Diesenin elokuvassa *Red* (2008), punainen näyttelee osaansa ensimmäiseen elokuvan tittelissä. Punaisen luonne heijastuu koston ja oikeutuksen kierteenä vanhan miehen ja hänen koiransa tappaneen nuorisoryhmittymän välisissä yhteenotoissa. Krzysztof Kieslowskin kolme väriä trilogian *Punainen* (1994) heijasti osaltaan Ranskan lipussa esiintyvän värin veljeyttä.

Väreistä valovoimaisimman eli keltaisen puhutaan symboloivan muun muassa aurinkoa, hyvyttä, uskoa ja ideoita. Kun keltaiseen sekoittaa tummia sävyjä, kuten harmaata, violetta tai mustaa, se menettää valovoimaansa ja kääntää värin mytologian pääläelleen. Tummankeltainen kuvastaa puolestaan vastakohtia, kuten salailua, petosta tai ahneutta. Siksi Juudas on maalattu sameilla keltaisen sävyillä Gioton Vangittu Kristus ja Viimeinen ehtoollinen -maalauksissa. (Itten 1989, 84–85; Polttila 2003, 23.)

Kasvojen värin yhteydessä sitä pidetään sairauden merkinä. Karanteenista varoittavia merkkejä saamme rinnastaessa keltaista ja mustaa vierekkäin. Tämä tapa on lähtöisin uudelta ajalta, kun keltamusta lippu vedettiin laivojen salkoon varoittamaan laivalla riehuvasta rutosta. (MCI Press Oy 2013.)

Liittymäkohtia uskontoihin keltaisella on paljon. Kristinuskossa kullankeltainen oli aikoinaan jumalallisuuden ja valaistumisen symboli, joka kertoi tarinoitaan tuonpuoleisesta elämästä auringon ja taivaallisen valon valtakunnasta. Kultainen sädekehä ikonografiassa merkitsi pyhimysten kirkastumista. Kaikki ovat joskus varmasti törmänneet osaltaan kultaisiin Buddha -patsaisiin, joihin voimme yhdistää samantapaisia ajatuksia. Kiinan keisarilla oli ainoastaan oikeus käyttää keltaista asusteissaan, muilta se oli rangaistuksen uhalla kiellettyä. Keltainen liittyy näin ollen myös tietynlaiseen arvojärjestykseen ja hierarkiaan. (Polttila 2003, 24–25.)

Sin City -elokuvassa mustavalkoisuuden kontrastina käytetty punainen ei ollut ainoa esiin nostettu väri. *Yellow Bastard* -hahmon ihonväri oli muuttunut kostonhimosta, katkeruudesta ja kateudesta likaisen kellertäväksi. Myös hahmon veri vuotaa elokuvassa keltaisena.

Musiikkiteollisuuden ilmiöistä moni assosioi varmasti suoraan keltaisen brittiläisen Coldplay-yhtyeen läpimurtohitin titteliin Yellow, unohtamatta tietenkin Beatlesin Yellow Submarine -animaatioelokuvaa.

Ritarillisessa, passiivisessa, rauhallisessa ja sisäänpäin kääntyneessä sinisessä ei ole yhtään keltaista tai punaista, ja se eroaa elinvoimaisista sukulaisistaan luonteeltaan vetäytyvimpänä ja kylmimpänä. Keltaista ja punaista syksyn ruskaa seuraavat talven syvän sinisen hämärän sävyt, jolloin kaikki luonnon kasvu ja itäminen on piiloutunut lumihuntuun. (Itten 1989, 88.)

Punainen symbolisoi verta, kun taas sininen on viittaus mieleen. Siksi sitä onkin helppo pitää haaveilijoiden, runoilijoiden ja akateemikoiden värinä. Kulttuurihistorian Ranskassa sininen nostettiin jumalalliseen asemaan aikansa katedraalien nostaessa katseet taivaan väriin, joka vaihtelee ilmakehässämme taivaansinisestä yötaivaan sinimustaan. Tästä inspiroituneet ranskalaiset oppivat kobolttia käyttämällä valmistamaan syvän sinisiä lasimaalauksia. Myöhemmin väristä tuli kuninkaallinen, kun monarkki Ludvig Pyhä vaihtoi viittansa värin ritarillisia arvoja ja hyveitä korostaneeseen siniseen. (Pekonen 2003, 71–78.)

Tummetessaan sininen passivoituu entisestään pelon ja surun symboliksi, menettämättään kontaktiaan henkisyteen (Itten 1989, 88). Myös kaipuu näyttelee tärkeää osaa tämän värin luonteessa, sillä muun muassa kitaravoittoinen blues-musiikki ilmentää nimensä mukaisesti sinisen tuomia tuntemuksia elämän melankolisemmasta puolesta. Oma hiljaista surua ja henkisyyttään soi myös Tapio Rautavaaran kappale, Sininen uni.

3 SYNESTESIA

Symbolistit uskoivat, että kaikki taiteet ovat yhden ja saman perustavanlaatuisen mysteerin rinnakkaiskäännöksiä (Ackerman 1990, 331).

Aistit yhdessä auttavat ihmistä ymmärtämään todellisuuden rajapintoja. Vaikka silmämme näkevät ja korvamme kuulevat, emme voi kuitenkaan vetää tiukkoja rajoja anatomisesti tapahtuvien aistimusten välille, koska tutkitusti tietyt ihmiset näkevät musiikin sävyinä tai muotoina, tai yhdistävät numerot väreihin. Kykyä kokea yhden aistikanavan kautta välittyvää ärsykettä kahden, tai useamman aistimuksen avulla kut-

sutaan synestesiaksi. Aistien sekoittumiseksi nimetty tila tulee kreikan sanoista ”syn” (yhdessä) ja ”aisthanesthai” (tajuta). (Ackerman 1990, 330.)

3.1 Synestesian ilmenemismuodot

Yksi synestesian yleisemmistä ilmenemismuodoista on värikuuleminen eli color-hearing-synesthesia. Kyky voi olla muusikolle tai säveltäjälle suuri lahja, sillä värikuuleminen tarkoittaa käytännössä värien yhdistämistä nuotteihin, tai sointuihin sävelkorkeuden mukaan. Jean Sibeliukselle ja Alexander Skrjabinille C-duuri hehkui punaisena, kun taas Nikolai Rimski-Korsakov koki kyseisen soinnun valkoisena (Ackerman 1990, 330–331; Schali 2013). Diane Ackerman (1990, 331) kertoo kirjassaan Aistien historia, että symbolistit ilahtuivat huomattessaan hallusinaatioita aiheuttavien aineiden käytön lisäävän aistien intensiteettiä. Ovatko 1970-luvulta jalostuneet musii-kin alatyylilajit kuten psychedelic rock, progressive rock ja stoner rock syntyneet tämänlaisten elämysten pohjalta?

Hahmopsykologien kattavan tutkimuksen mukaan jotkut standardit toistuvat ja ovat keskiarvollisesti samantapaisia synesteeteillä. Kahdentuhannen eri kulttuuriperää omanneiden koehenkilöiden testitulokset osoittivat, että suurin osa yhdistää matalat äänet tummiin väreihin ja korkeat kirkkaisiin (Ackerman 1990, 330). Kasvatustieteen maisteri Lasse Nissilä (2001, 21–25) kertoo pro gradu -tutkielmassaan Synestesia -tietoisuuden mielikuvat W. Garnerin kehittäneen mallin, jossa valon spektri jaetaan oktaavin alueelle. Verratessa sävelten frekvenssejä näkyvän valon aallonpituuksiin, huomattiin värien valoisuusarvon kasvavan sävelkorkeuden mukaan. Värien matemaattistieteellisiä suhdanteita ääneen ovat aikaisemmin tutkineet muun muassa englantilainen filosofi John Locke, silmälääkäri Theodore Woodhouse ja saksalainen fysiikko Herman von Helmholtz, joiden vastaavuustaulukoissa todettiin samankaltaisia piirteitä. (Lehtiranta 2004, 126.)

Toinen yleinen ilmenemismuoto on nimeltään kirjainsynestesia. Tällä tarkoitetaan värien yhdistämistä kirjaimiin ja numeroihin. Ackerman (1990, 332) kertoo taiteilija Vladimir Nabokovin huomanneen lapsena rakennuspalikoidensa olevan ”väärän värisiä”. Kirjaimilla merkityt palikat eivät vastanneet hänen synestesiaallisia tuntemuksiaan kirjainten yksilöllisistä väreistä. Synestesia voi olla perinnöllistä, sillä taiteilijan äiti ymmärsi väittämän. Häneen sävelet vaikuttivat optisesti. Kirjainsynestesia voi ilmentyä myös paljon tätä monitahoisemmin. Aivotutkija David Brang Kalifornian yliopis-

tosta kuvailee asiaa tutkimuksensa pohjalta näin: *Kysymys ei ole vain siitä, että kakkonen on sininen numero, vaan se on myös miespuolinen ja rakastunut seiskaan* (Than 2011).

Tiede käsittää värikuulemisen ja kirjainsynestesian ohella noin 50 eri synestesian muotoa, joista loput ilmenevät harvinaisemmin (Lehtiranta 2004, 123). Synestesian on todettu olevan seitsemän kertaa yleisempää luovien ihmisten keskuudessa (Than 2011).

Kun olin lapsi, äitini neuvoi minua yhdistämään vaikeita vuosilukuja, nimiä tai vaikkapa kaupunkeja johonkin tuttuun melodiaan ennen koepäivää. Ikään kuin laulaisi tuttua sävelmää oudoilla sanoituksilla. Tekniikka oli hyväksi todettu, sillä saatoin muistaa kattavasti ja yksityiskohtaisesti vastauksia hyräillessäni opeteltua melodiaa. Samankaltaisia muistitemppuja suuremmassa mittakaavassa on ilmentynyt synesteettisten savanttien keskuudessa, jotka ovat pystyneet luettelemaan piin lukuarvon 22 514 numeron tarkkuudella (Than 2011). Tästä pääteltynä synestesialla on yhteneviä piirteitä lapsuuden kehityshäiriön autismin kanssa, jossa on todettu ilmenevän valokuvamuistia ja aistintuntemusten herkkyyttä.

Synestesialla on taipumus kehittää luovaa ajattelua ja parantaa muistia, mutta onko se todella myös konkreettinen oire? Lyyrikot ovat kautta aikojen hyödyntäneet kirjoittessaan musiikinkuuntelun yhteydessä syntyneitä mielikuviaan. Tapahtuma on yleinen, sillä koen myös itse useasti mielikuvitukseni yhdistävän musiikin maisemiin tai väreihin. Synestesian tutkiminen hiljentyi 1930-luvun jälkeen behaviorismin tutkimusotteen voimistuttua. Uskottiin, että oireet ovat keksittyjä mielikuvituksen tuotteita. Neuropsykologian kehittyttyä aihetta alettiin jälleen tutkia 1960- ja 1970-luvuilla. Pian todettiin, että aito synesteetikko näkee värejä alituisesti kuunnellessaan musiikkia tahdostaan riippumatta. (Nissilä 2001, 7–8.)

Erkki Lehtiranta (2004, 124) nostaa kirjassaan ”Musiikin korkeimmat oktaavit” sävelten soinnutuksen ja värien sekoittamisen rinnalle vielä tuoksujen luomisen ja vertaa niitä sitten toisiinsa. Hän kertoo hajuvesien suunnittelijoiden luovan uusia tuoksuja, samoin kuin musiikillinen kolmisointu luodaan. Kaikki alkaa kestävästä perussävelestä, jota täydennetään täyteläisyyttä ja lämpöä tuovalla sydänsävelellä. Viimeisenä valitaan hauras huippusävel, joka esittää kokonaisuudessa vivahteen ja ensivaikutelman roolia.

Jos on totta, että kaikki taiteet ovat toistensa rinnakkaiskäännöksiä, voimmeko olettaa kaikkien aistimusten kautta koettujen stimulusten edistävän luomisprosessia? Vaikka omakohtaisesti voin puhua laululyriikan kääntämisestä käsikirjoitukseksi, en voi silti sivuuttaa musiikin luomien vaikutelmien tärkeyttä. Lyriikka kertoo tarinaa, jota musiikki sävyttää. Uskon syvästi tämänlaisen ajattelutavan sisältyvän myös musiikkielokuvien ja videoiden luomistyön prosesseihin.

3.2 Metaforinen kokemus innoittajana

Ajatus lyhytelokuvan käsikirjoittamisesta Nurmion lyriikkaan perustuen, ei ollut alkuperäisen kappaleen innoittama. Suomalaisen black metal sävytteisen, doom metal yhtyeen Ajattaran versiointi Lasten mehuhetki -kappaleesta teki vaikutelman, jota halusin seurata tyylillisesti. Mikäli molempien kappaleiden analyttisessä tutkimuksessa käytetään musiikkiterapeuttista näkökulmaa, voidaan todeta niiden olevan tunnelmaltaan täysin vastakkaisista maailmoista, vaikka lyriikkaa ei ole muutettu cover-versiossa.

Lyriikka ovat mielestäni tahallisen ristiriitaista alkuperäisen kappaleen musiikilliseen luonteeseen nähden. Toki viaton rallattelu kuvastaa mainiosti lasten viatonta maailmaa, mutta Nurmio tulkitsee duurivoittoisen pop-rokkinsa tueksi sisällöltään verrattavan synkkää lyriikkaa: *Kuka lasta suojelee, kuka rakastaa ja estää lasta loukkaamasta pikkujalkojaan? Paha musta enkeli ottaa kenet haluaa, eikä muita enkeleitä ole ole-massakaan.*

Ymmärrän Nurmion sarkastisen ilmaisukielen ja käyttämän kontrastisuuden tehokeinona, mutta en koe yksilötasolla tekstin ja musiikin olevan tunnepohjaisesti samanarvoisia. Ajattaran versiointi puhuu musiikillisesteettisesti eri kieltä ja on tunnelmaltaan verrattavan paljon lähempänä alkuperäisen kappaleen tekstin maailmaa. Doom metallin juuret ylettyvät jo kuusikymmentäluvun lopulla perustetun Black Sabbath -yhtyeen raskaan rokin jäljille, joka osaltaan pohjusti syntyä doom rockille ja sen kauhuun tai paholaiseen liitettyyn lyyriseen maailmaan. Hidas tempo, junnaavat kitara- ja bassoriffit sekä messuavat vokaalit ovat perustavanlaatuisia elementtejä myös Ajattaran musiikissa, mikä ilmentyy tyylillisesti Nurmion kappaleesta tehdyssä versioinnissa.

Vertaamalla kappaleiden museemeja eli musiikillisia merkitysyksiköitä (Kärjä 2007, 195) yhteen niiden suhteessa laulettuun lyriikkaan, huomataan että esittäjän tulkinnal-

linen ote on tärkeä seikka tunnelman välittäjänä. Ajattaran uudelleen muovaaman äänimaiseman hidas tempo, matalavireisyys, dissonoivat nuotit sekä Pasi Koskisen diabolisen kuuloinen aggressiivinen tulkinta yhdistettynä versiossa vierailevan Nurmion apaattiseen vokalisointiin, luovat yhdessä paljon synkempiä ja painostavampia tunnelmia kuin alkuperäinen teos.

Molempien kappaleiden ilmeet ja vaikutelmat heijastuvat mielestäni kuitenkin lyhytelokuvassani. Nurmion sarkastisuudesta ja kontrastisuudesta voidaan havaita tuttuja piirteitä ennen elokuvan käännekohtaa. Kirkkaat värit ja nuorten aikuisten esittämät lapset heijastavat alkuperäisen teoksen kontrastista ja sarkastista ”häiriintyneisyyttä”, kun taas Ajattaran luoman lohduttomuuden voi aistia käännekohdan jälkeen miltei kokonaan kadonneista väreistä, enkelin ulkomuodosta ja katharsiksen (puhdistumisen) puutteesta.

4 ÄÄNEN JA VÄRIN YHDISTYMINEN VALKOKANKAALLA

Aikaisempien havaintojen pohjalta on todistettu, että väri ja musiikki vaikuttavat ihmiseen fysiologisesti ja mytologisesti. Niiden avulla havainnoidaan ja muodostetaan käsityksiä maailmasta ja sen mysteereistä. Aistien ja tuntemusten multilahjakas virkistäjä, elokuva, yhdistää monialaisten taiteiden syvyyksiä omaksi uudeksi representaatiomuodoksi. Elokuva ei kuitenkaan syntynyt sellaisena niin kuin se nykyään tunnetaan, vaan elokuvakerronnallisuutta syventävät ääni ja väri tulivat mukaan vasta myöhemmin esitystekniikan kehittyessä.

Tekniikan mahdollistamat uudet menetelmät eivät olleet kumminkaan kaikkien elokuvan estetiikan tulkitsijoiden mielestä oikeita reittejä taiteenmuodon kehittämiseksi. Monien elokuvakriitikoiden ja muun muassa pantomiiminäyttelijä Charlie Chaplinin mielestä ääni pilaisi elokuvan. Ääni syrjäyttikin työllä juurrutetut pantomiimiopit edistäänsä elokuvan kerrontaa ja muuttaessa sen rytmiä (Nummelin 2005, 161).

Vaikka väri vallankumouksellisuudessaan toi uusia ulottuvuuksia elokuvan kieleen, ei ole syytä unohtaa mustavalkoisten film-noir -elokuvien syviä kontrasteja ja niiden tehostamaa tunnelmaa. Mielipiteistä elokuvan oikeaoppisuuteen huolimatta on varmaa, että ääni ja väri ovat nostaneet sen nykyiseen asemaansa kulutuskeskeisessä maailmassa, niin tuotteena kuin taiteenakin.

4.1 Ennen elokuvaa

Ensimmäinen kontakti liikkuvan kuvan elämään johtaa meidät esihistorialliseen aikaan, jolloin metsästysonneen liitetyt maalaukset kuvasivat eläinten ja ihmisten liikettä kallioiden ja luolien seinämissä. On oletettua, että sen ajan ihminen on saanut liikkeen tuntua maalauksiinsa soihtunsa liekistä luolien hämärässä. Rajattu valonlähde ja pimeä tila ovatkin tärkeitä seikkoja ensimmäisten kuvaa heijastavien laitteiden toimintaperiaatteille, joiden synty voidaan sijoittaa 1600- ja 1700-luvuille.

Camera obscura (pimeä kammio) oli tunnetusti ensimmäinen kuvan heijastamiseen käytetty keksintö. Tämän pienen laatikon tai kammion kylkeen valmistetusta reiästä sisään vuotaneet valonsäteet heijastivat sisäseinämään keksinnön ulkopuolisen kuvan ylösalaisin. Huolimatta toiminnallisesta kauneusvirheestään, Camera obscurasta tuli suosittu ilmiö. (Nummelin 2005, 40–41.)

Elokuvan syntytarinan ensimmäinen luku kirjoitettiin kuitenkin vasta kun camera obscuraan keksittiin liittää kuvat oikeinpäin kääntävä kupera peili (häränsilmälyhty). Näin syntyi taikalyhty, jonka toimintaperiaate oli edeltäjänsä nähden käänteinen. Valonlähde sijoitettiin nyt kammion sisään ja laitteella heijastettiin etukäteen valmistettuja kuvia camera obscuran heijastettua yksinkertaisesti häivähdyksiä todellisuudesta. Taikalyhtyä alettiin pian pitää opetuksellisessa ja viihteellisessä arvossa, kun luonnontieteelliset kuvasarjaesitykset tai markkinoilla kiertäneiden kolportöörin hirviö- ja demoninäytökset yleistyvät. Taikalyhtyä käytettiin Ranskassa myös propagandan levitykseen näyttämällä aateliston vastaisia kuvia. (Nummelin 2005, 40–43).

Taikalyhdyllä ei kuitenkaan varsinaisesti pystytty ilmentämään liikkuvaa kuvaa, mutta esityksiin liitettiin menetelmiä, joissa kaksi kuvaa päällekkäisesti heijastettuna saattoivat esittää vuorokaudenaikojen vaihtelua (Nummelin 2009, 10). 1700-luvun loppupuolella monimutkaistuneissa esityksissä nähtiin myös yleisön yllä leijailevaan savuun heijastettua kuvaa ja kiskoilla liikkuneiden lyhtyen alkeellisia ”kamera-ajoja”, jotka osaltaan korostivat liikkeen ja syvyysvaikutelman tuntua. Siirtyessä 1800-luvun alkupuolelle, opetustarkoituksiin tai fiktiivisiin taikalyhtyesityksiin lisättiin informatiivinen kehys esittäjän monologilla tai sitä tukevalla musiikilla ja laululla. (Nummelin 2005, 43.)

Elokuvan esihistoriassa elettiin 1800-luvulla lukuisten silmää huijaavien tekniikoiden ja kuvasarjojen esittämiseen rakennettujen katselulaitteiden innovatiivista kulta-aikaa. Katselulaitteiden mekaniikka kehittyi jatkuvasti, kunnes vuosisadan loppu heijasteli jo merkittävää pohjustusta elokuvan synnylle. Praksinoskooppi esityksillään Émile Reynard pääsi jopa 15 minuutin pituuksiin optisen teatterinsa näytöksissä vuonna 1888. Optinen teatteri oli monimutkainen laite, jolla heijastettiin praksinoskooppeja valkokankaalle sen pyörittäessä jopa sadoista ruuduista koostuvia filmikeloja. Esityksiä säesti elävä musiikki. (Nummelin 2005, 50.)

Vuosisadan loppua kohden maailmalla omia liikkuneita kuviaan oli jo esitellyt amerikkalainen Henry Renno Heyl, saksalaiset Skladanowskyn veljekset ja lopulta Lumiären veljekset, joita pidetään tietynlaisessa pioneeri-arvossa elokuvan synnylle. Muun muassa Heyl lisäsi esityksiinsä äänen käyttäen valkokankaan taakse piilotettuja näyttelijöitä. (Nummelin 2009, 17.)

Sen aikaiset elokuvat olivat yksinkertaisia ja lyhyitä kuvauksia arkisesta elämästä. Suuntauksen kehittyessä alettiin puhua attraktioelokuvista, joissa kuvamateriaalin oli tarkoitus hämmästyttää katsojaa. Sisällössä saattoi esiintyä temppuja tekeviä eläimiä tai kuvan esitysnopeutta saatettiin manipuloida arkisempienkin tapahtumien värittämiseksi. Attraktioelokuva sai pian väistyä kuitenkin tarinankerronnallisen varhaiselokuvan tieltä. (Nummelin 2009, 18.)

4.2 Mykkäelokuvan ensimmäiset sanat

Lumiären veljesten liikkuvien kuvien näytöstä vuodelta 1895 Pariisin Grand Cafessa pidetään keskiarvallisesti tietynlaisena elokuvien syntyhetkenä, vaikka väestö olikin jo tutustutettu liikkuvien kuvien esiasteisiin. 1900-luvun alun elokuvia kutsutaan mykkäelokuviksi, koska elokuva toimi silloin vielä vailla synkroniaääntä, eikä siksi vielä pystynyt toimimaan näytöksissä itsenäisesti (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996, 43). Sooloviulisti, pianisti tai orkesteri saattoi esittää tunnelmaa myötäileviä ja korostavia sävellyksiä kovaäänisen projektorin äänien tai innostuneen yleisön peittämiseksi (Kivi 2012, 231). Elokuvan dramaturgiaa saatettiin korostaa jopa selostajan avuin (Nummelin 2009, 24). Kiistelystä syntyvuodestaan asti elokuva eli itsessään ilman ääntä noin 30 vuotta, sen tarkoittaessa vain yhtä muista riippuvaista elementtiä monitahoisten esitysten ohjelmistossa.

Viimein Hollywood nousi elokuvan suurvallaksi ensimmäisten äänielokuvien myötä. Jo 1800-luvun lopulta aina 1920-luvulle asti koetettiin yhdistää ääniraitaa filmiin epäonnisin tuloksin, kunnes Sam Warner rekisteröi äänielokuvatuotantoon erillisen yhtiön, Vitaphonen vuonna 1926. Western Electric -yhtiön kehittämä laitteisto oli ensimmäinen toiminnallisesti täysin hyväksyttävä filmiäänilaitteisto, jossa ääniraita kulki filmin reunassa. Tapahtumaa seurasivat ensimmäiset täysin kuvan kanssa synkronoidut äänelliset elokuvat, *Don Juan* (1926) ja *The Jazz Singer* (1927). (Nummelin 2009, 41; Kivi 2012, 24.)

Äänen tulo elokuvaan jakoi mielipiteitä kahteen suuntaan. Monet tulkitsivat elokuvan edustavan ensisijaisesti kuvan itsensä välittämää ilmaisua taiteellisesti. Tämän koulu-kunnan mielestä elokuvaa pitäisi vaalia todellisuuden simuloinnin sijaan ensisijaisesti taiteen muotona. Äänen pelättiin vievän keskittyneisyyden kuva- ja elekielen parista. Toiset hyväksyivät muutoksen viivästyneenä, mutta tervetulleena elokuvallisen ilmai-sun täydentäjänä. (Aumont ym. 1996, 45–46.)

Äänielokuva tuhosi kuitenkin tullessaan monta uraa ja aiheutti työttömyyttä monien muusikoiden ja näyttelijöiden kohdalla. Elokuvaesitykset toimivat nyt itsenäisesti, eikä näytöksiä säästäville orkestereille tai yksittäisille muusikoille ollut enää tarvetta. Arkistoituja mykkäelokuvia esitettiin edelleen uusintänäytöksissä, mutta korkeintaan enää yhden pianistin säestyksellä tai pelkistetysti kokonaan ilman musiikkia. Joiden-kin näyttelijöiden kohdalla ongelma oli heidän äänensä, joka ei istunut elokuvan ää-nimaisemaan mykän kauden jälkeen. Yksi heistä oli Buster Keaton. (Nummelin 2005, 159–163.)

Jos mykkäelokuvan aikakautena keskityttiin pelkästään kuvakerronnallisuuden lakei-hin kuten leikkaukseen, trikkikuvaan tai pantomiimioppeihin perustuvaan näyttelijä-työhön, saatiin äänielokuvan myötä paljon uusia dramaturgisesti elokuvaa syventäviä elementtejä. Historiasta nykypäivään asti säilyneet elementit kuten puhe, piste- ja eri-koistehosteet, foleyt (jälkiäänitykset) ja musiikki ovat ohjailleet elokuvan katsojan ha-vainnointiprosessia ja emotionaalisia tiloja katsomoissa.

Eittämättä äänen merkitys elokuvassa on ja on ollut todellisuusvaikutelman luominen. Asian monimutkaistaa kuitenkin fakta, että kuvallinen ja visuaalinen representaatio eivät omaa samanlaista luonnetta, ottaen huomioon näkö- ja kuuloaistin eroavat piir-teet. Erkki Kivi (2012, 70) luonnehtii osuvasti kuvan rajoittuvan ja sijoittuvan osaltaan

kuvaustilanteen rajaukseen ja esityspinta-alan kokoon, kun taas ääni sitoutumattomuudessaan toimii psykoakustisesti ja osittain itsenäisesti. Yksinkertaisesti ilmaistuna kuvakenttä on helppo määrittää, mutta äänikenttä ei omaa tämänlaista tilallista ulottuvuutta (Aumont ym. 1996, 46).

Äänen tilavaikutelmaa edistetään kuitenkin selittämällä äänilähteitä kuvallisin ja kuvan ulkopuolisin keinoin. Esimerkiksi kuvakerronnassa voidaan kahden näyttelijän välisessä dialogissa hyödyntää muutakin kuvamateriaalia kuin puhuvaa päätä. Yhtä tehokas ratkaisu on näyttää keskustelun kuuntelevan osapuolen reaktioita. Dialogia voidaan myös kuvittaa keskustelun ulkopuolisella elementillä, jonka tarkoitus on antaa katsojalle assosiaatio keskustelun aiheen ja käytetyn kuvan välille. (Kivi 2012, 219.)

Dialogin tai monologin käytössä elokuvassa korostuu äänellisen ja kuvallisen representaatioiden riippuvuus toisistaan. Puhe itsessään viestii jotakin roolihahmojen maailmasta, mutta elekieli saattaa kääntää puheen merkitykset pääläelleen ja paljastaa hahmon ristiriidat puheen ja sisäisen maailman välillä. Äänielokuvan synnyn aikoihin Charles Chaplin vastusti voimakkaasti uutta suuntausta, koska hän pelkäsi sen tuhoavan raskaalla työllä elokuvaan juurrutetut pantomiimin ja elekielen opit. Siihen aikaan ei todennäköisesti osattu olettaa, että oikein käytettyinä puhe- ja elekieli yhdessä saattoivat edistää henkilöhahmojen uskottavuutta huomattavissa määrin. Chaplin oli osaltaan myös oikeassa äänestä pantomiimioppien syrjäyttäjänä. Muun muassa Ohukainen (Stan Laurel) ja Paksukainen (Oliver Hardy) keskittivät komedialliset arvonsa sanallisen komiikan suuntaan äänielokuvan myötä, kun taas mykkäkomedian maailma perustui nopeatempoiseen otoksen sisäiseen toimintaan. (Nummelin 2009, 28.)

Musiikin vaikutusvalta pysyi elokuvissa ennallaan, vaikka äänielokuva syrjäyttikin jo taikalyhtyesitysten aikoina käytetyt muusikot ja orkesterit. Peruseriaate on säilynyt samana nykyelokuvissakin, sillä musiikilla luodaan edelleen tunnelmia ja korostetaan elokuvan käännekohtia. Tekniikan kehittyttyä musiikin käyttö kuitenkin jalostui. Mood-tekniikka viittasi 1600-luvulla syntyneeseen affektioppiin, jonka mukaan musiikkiin liittyy kattava tunneasteikko. Niinpä tunteet tai hahmot saivat oman teemansa valkokankailla. Twin Peaks on mainio esimerkki alleviivatusta moodauksen käytöstä. Kaupungin pohatan tyttären, Audrey Hornen kujeilevaa flirttiä voimistetaan aina samalla viettelevällä jazz-poljentoisella teemalla. Myös sarjan keskeisimmän hahmon, Laura Palmerin teemaa viljellään usein jo koomisenkin paljon aina jonkin uhkaavan

käänteeseen paljastuttua. Ehkä toisto onkin Lynchin ja Frostin tyyli pitää katsojien assosiaatiot kiinni murhatun tytön kohtalossa, vaikka juoni etenee kohti uusia ulottuvuuksia. (Kivi 2012, 232.)

Voimme hyödyntää tutkimuksia musiikin psyykkisistä vaikutteista tehokkaasti myös elokuvamusiikin maailmaan. Kauhuelokuvat hyödyntävät usein tuttua kaavaa matalien nuottien jännitystä korostavasta vaikutuksesta, korkeiden nuottien säestäessä kauhun ilmentymistä kuvassa. Ennakoivalla musiikilla pohjustetaan tulevia tapahtumia ja korostetaan jännitystä. Käytetyllä musiikilla voidaan myös kuvata elokuvan juonellista aikakautta tai liittää se vaikkapa kohtauksen sisällä esiintyvän bändin tai jukeboxin äänilähteeksi. Sanoituksilla ja laululla varustetun kappaleen teho saattaa auttaa katsojia ymmärtämään ja tulkitsemaan vaikkapa rakastavaisten välisiä jännitteitä voimakkaammin, kuin pelkkä instrumentaalimusiikki. (Kivi 2012, 233.)

4.3 Värielokuvan nousu

Värielokuva syntyi ilmiönä ensimmäisen maailmansodan jälkeen, vaikkakin ensimmäinen värielokuvajärjestelmä kehitettiin jo vuonna 1899 brittiläisen keksijän Edward Turnerin toimesta. Varhaisin kuvattu värillinen materiaali vuodelta 1902 on löytynyt Bradfordista, Britannista. Järjestelmän patentoinut keksijä itse oli kuvannut filmille perhettään ja pihapiiriään. Turner menehtyi seuraavana vuonna vain 29-vuotiaana. (Maailman ensimmäinen värielokuva on löytynyt Britanniasta, 2013.)

Värielokuvan todellisen nousun mahdollisti kuitenkin vuonna 1922 käyttöön otettu väریفilmijärjestelmä, Technicolor. Sen helppokäyttöisen kaksivärijärjestelmän myötä tehtiin aluksi kuitenkin vain harvoja värielokuvia ja musikaaleja, koska väریفilmin kehittäminen oli kallista ja aikaa vievää. Vasta vuonna 1932 kehitetty kolmivärijärjestelmä mahdollisti väریفilmin yleistymisen. Aluksi kolmivärijärjestelmän käyttöoikeudet olivat yksinomaan animaattori Walt Disneyn käytössä. (Nummelin 2005, 173.)

Värielokuvan potentiaali mustavalkoisen elokuvan syrjäyttäjänä ymmärrettiin kuitenkin vasta vuonna 1938, kun muutkin elokuvantekijät olivat päässeet hyödyntämään Technicolor -järjestelmää elokuvissaan. Kaikkia elokuvia ei kuitenkaan valmistettu tästä lähtien värillisinä, vaan siitä tuli pikemminkin genreen sidottu tai tehokeinona käytetty efekti. Värielokuvatuotannot olivat edelleen huomattavan kalliita, joten pienemmän budjetin elokuvatuotannot omasivat vielä pitkälle kuusikymmentäluvulle asti

mustavalkoisen maailman. Kyseistä vuosilukua voidaankin pitää merkittävänä, sillä televisiotuotantojen muuttuessa kokonaan värilliseksi, oli myös valkokangaselokuvien siirryttävä värifilmin pariin. (Nummelin 2005, 172–173.)

Väri oli mukana jo elokuvan esihistoriallisella aikakaudella, jolloin takalyhdyissä ja muissa optisissa laitteissa käytettyjä kuvia väritettiin. Niin myös mykkäelokuvan aikoihin filmiä väritettiin, mutta niistä ei jäänyt kopioita jälkipolville. Mustavalkoisten elokuvien väritysmenetelmää kokeiltiin uudelleen laajemmassa mitassa 1970-luvulla. Wilson Marklen toimivaksi todettu ja patentoitu menetelmä yleistyi kuitenkin vasta 1980-luvulla. Prosessi oli hyvin työläs, sillä mustavalkoisen filmin kuvanauha oli väritettävä käsin ruutu ruudulta. (Mustavalkoiset elokuvat voidaan värittää kuva kuvalta, 2005.)

4.4 Värisymboliikka

Värien kieli kosketti myös elokuvaa monimuotoisin tavoin sen yleistyttyä valkokangasta ja televisiota koskevissa tuotannoissa. Niiden paikka on nykyelokuvassa miltei huomaamaton, koska niitä pidetään perusedellytyksinä valtavirtaelokuvan kerronnassa. On kuitenkin elokuvia ja yhtä paljon ohjaajia, jotka nostavat värin jalustalle luoden niille perustavanlaatuisia symbolisia tukijalkoja kerronnallisuuden edistämiseksi.

Niin kuin äänellä, on myös värillä kerronnallinen funktio elokuvassa. Niiden vaikutusta arvioidaan niiden suhteessa toisiin ilmeneviin väreihin. Värisommittelussa kaikki värit ovat vaikutuksessa toisiinsa, jolloin kunkin valoisuus ja luonne ovat niiden keskeisen jännitejärjestelmän koossapitäviä elementtejä. (Pirilä & Kivi 2005, 139.)

Yleissävyillä pystytään vaikuttamaan otoksen vaikutelmaan vuorokauden tai vuoden ajasta, mutta niitä voidaan käyttää myös korostamaan tunnetiloja. Kirkkaiden värien käyttö voidaan sijoittaa kuvaan tehokeinoksi, vaikkakin väärässä yhteydessä ne saattavat näyttää ylikorostetuilta. Murretuilla väreillä saadaan aikaan hillitympiä vaikutelmia ja voidaan rauhoittaa kohtauksen intensiteettiä, mutta ne voivat osoittautua myös dramaturgisesti liian ”tavanomaisiksi”. (Pirilä & Kivi 2005, 140–142.)

David Bordwellin ja Kristin Thompsonin (2001, 246) kirjassa ”Film art” pohditaan rakentavasti värisymboliikan merkityksiä ajalta, jolloin mustavalkoinen ja värillinen elokuva toimivat vielä rinnakkain. Kun 1930- ja 1940-luvuilla värielokuvan kieltä

käytettiin tehokeinoina fantasiaelokuvissa tai ylenpalttisissa musikaaleissa, mustavalkoisista elokuvaa pidettiin ilmaisullisesti ”realistisemmassa” arvossa. Nykyään kun suurin osa elokuvista on värillisiä, ohjaajat voivat käyttää tyylytellysti mustavalkoisuutta hyväkseen korostaakseen elokuvan teeman historiallisia tai menneitä tapahtumia. Kontrasteilla ja värimuutoksilla voidaan erottaa esimerkiksi muistelu- tai unikohtaukset lineaarista kerrontaa edistävistä kuvista. Siksi kuvassa ilmennettyjen värien tulisi noudattaa tyyllillisesti realistista tai epärealistista imaisua otos-, kohtaus- tai jaksokohdasta (Pirilä & Kivi, 145).

Väri voidaan liittää yhteiskunnallisiin ja poliittisiin näkökulmiin, niin kuin totesin aikaisemmin käsitellessäni värin psykologisia vaikutuksia ihmiseen. Ranskan lipussa esiintyvät värit edustavat näillä tasoilla vapautta, veljeyttä ja tasa-arvoa. Krzysztof Kieslowski käsittelee näitä värejä elokuvatrilogiassaan Sininen, Valkoinen ja Punainen avainelementteinä ja kuvakerronnallisuuteen juurrutettuina teemoina. Geoff Andrew (1998, 25) analysoi kirjassaan *The 'three colours' trilogy*, Kieslowskin käyttävän sinistä korostaakseen elokuvan päähenkilön, Julien melankolian ja kylmyyden sävyttämiä tunnelmia, sekä esineiden ja paikkojen luomia assosiaatioita hänen mielessään. Sininen integroituu perheensä menettäneen Julien surutyöhön ja kuvailee näin vapauden teemaa tragedian kautta (Stok 2003, 245). Kieslowski itse kuvailee Punaisessa käytetyn puvustuksen ja lavastuksen tärkeyttä näin: *Väri ei ole pelkkä koriste, sillä on dramaturginen rooli; se merkitsee jotain. Esimerkiksi kun Valentine nukkuu sulhasensa punaisen takin kanssa, punainen merkitsee muistoja, kaipuuta toiseen ihmiseen.* (Stok 2003, 258.)

Verraten Kieslowskin tai monien muiden väriä vahvasti ideologisenä elementtinä hyödyntävien ohjaajien tyyliin, oma teokseni ei antanut yhdellekään värille yksinvaltaa. Lasten meuhetki -lyhytelokuvan visuaalista maailmaa väritti puhtaasti sattumanvarainen väriskaala aina puhalletuista ilmapalloista, värikkäisiin kakkukoristeisiin, kynttilöihin, serpentiineihin, tötteröhattuihin ja kasvomaalauksiin. Lavastuksellisesti lyhytelokuvan värimaailma on hyvin sävyrikas vedoten lasten maailmaan. Kirkkaat värit olivat tietoinen valinta, sillä elokuvan käännekohdassa mustan enkelin saapuessa ilmapallot hajoavat ja pöydät kaatuvat. Elokuvassa eletään painajaisjaksoa, joka kontrastisuudessaan on tuhonnut miltei kaiken värin tullessaan.

Produktiivisen työni puvustusta ja maskeerausta voidaan kuitenkin jossakin määrin pitää tiettyä tarkoituksenmukaisuutta noudattavana. Hyvän ja pahan roolit ovat helposti kulminoitavissa äidin vaaleaan mekkoon ja enkelin mustaan kaapuun. Lapsien luonteenpiirteitä kuvaavat heille maalatut eläin- tai pellemaskit. Lapsista vastakohtina voidaan pitää Kimiä ja hänen silmätikukseen ottamaa Santeria. Molemmilla on klovniaiheinen kasvomaalaus, joka rajaa heidät lapsista ikään kuin samaan ryhmään. Heidät vastakkain asettelee heidän luonteensa ja sitä heijastavat värit puvustuksessa ja maskeerauksessa. Santerin surumielisyydestä kielivät hänen kyynelehtivä kasvomaalauksensa, sekä sininen Nalle Puh -teemainen tiikeripaita. Kimin impulsiivisuutta ja aggressiota kuvaa hänen punasävyinen, irvokkaaseen hymyyn maalattu klovnimaskinsa. Heikin mustavalkoista ja koira-aiheista kasvomeikkiä voidaan pitää solidaarisena ratkaisuna, sillä juonellisesti hänet on kirjoitettu luonteeltaan tyyneksi ja rehdiksi naapurinpojaksi, joka päättyy Kimin ja Santerin riitaisen suhteen väliin. Heikki inhoaa Kimin asennetta veljeään kohtaan, mutta toivoisi Santerin joskus puolustavan itseään.

5 MUSIIKKIELOKUVIEN VALLANKUMOUKSELLINEN KIELI

Musiikkia alettiin käyttää elokuvissa välittömästi ääniraidan syntymisen myötä. Jakautuneet koulukunnat jalostivat sitä kuitenkin eri tavoin. Edelleenkin tietyn näkemyksen mukaan musiikin viehätysvoima ja kyky houkutella yleisöä tuntemaan tietyllä tavalla, eivät kuulu elokuvan todellisen ilmaisukielen pariin. Päinvastaisen ajattelutavan omaavan koulukunnan seuraajat loivat jo pian ääniraidan synnyn myötä ensimmäiset Broadway-musikaalit. Niiden myötä silloiset markkinat täyttyivät laulu- ja tanssielokuvista (Kivi 2012, 231).

Elokuva perustui sen syntyessään puhtaasti kuvalliselle ilmaisukielelle. Äänen tuloa elokuvaan voidaan mielestäni pitää edelleenkin kuvaa täydentävänä ominaisuutena kertovissa elokuvatuotannoissa, ei sen alistajana. Popkulttuuri kuitenkin saneli uudet mittasuhteensa musiikkivideoiden nousun myötä, joka toisaalta korotti musiikin hallitsevaan asemaan ja oppi värittämään sen maailmaa elokuvallisin keinoin.

Musiikkivideoajan ensimmäiset heijastumat voidaan liittää 1920-luvun lopun elokuvamusikaaleihin ja niitä seuranneisiin viisikymmentäluvun rock'n roll elokuviin. Artistien menestystä edistäviin kuviin eli promo-filmeihin keskityttiin myös 1930- ja 1940-luvuilla Vitaphone Shorts ja Soundies-lyhytelokuvien muodoissa. Varsinaisen musiikkivideon synnyn voi kuitenkin sijoittaa 1970-luvun alkuun, jolloin niitä käytet-

tiin ensisijaisesti markkinointivälineenä levy-yhtiöiden uuden musiikin esittelytilaisuuksissa alan ammattilaisille (Tikkanen 1997). Todellinen läpimurto tapahtui 1981 kun Music Television eli MTV aloitti toimintansa Amerikassa ja levisi sitten Eurooppaan vuosikymmenen lopulla. (Kärjä 2013.)

Musiikkivideoiden maailma rikastutti tullessaan käsityksiä kuvallisesta kerronnasta. Jos kuva luotiin seuraamaan musiikin affektiopin mukaista polkua kuljettaa tunnetta, oli sen myös sisällöllisesti myötäiltävä musiikin arvaamatonta luontoa. Musiikkivideoiden voidaan tulkita eräällä tavoin jopa seuraavan attraktioelokuvan esimerkkiä. Kuvalla ei välttämättä ole tarkoitus erityisesti kertoa jotakin, vaan hämmästyttää katsojaa. (Kärjä 2007, 186.)

Puhdas tajunnanvirta, joka kuului 1900-luvun taiteen tärkeimpiin piirteisiin, muovautui musiikkivideoiden kautta uudelleen populaarikulttuurin ilmiöksi. Kirjassa Sähköiset unet (Alanen & Pohjola 1992, 157–160) kerrotaan, että musiikkivideot elvyttivät kuvan ilmaisukielen sen irrotessa esittävydestä ja sanoman alleviivaavasta kuvittamisesta. Tuloksena oli parhaimmillaan visionaarinen ja rytminen mielikuva-aineksia hyödyntävä kokonaisuus. Tekniikan kehittyminen mahdollisti myös aiempaa tarkempaa tahdistamista ja monia muita kuvallista ilmaisua edistäviä menetelmiä. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii Metallica-yhtyeen Enter Sandman -kappaleen musiikkivideo (1991), jossa valaistusta, välähtelyä ja filmin valoherkkyyttä säätelemällä on saatu hyvinkin vaihtoehtoinen bändisoittoa ja tarinaa yhdistelevä kokonaisuus aikaiseksi.

Animaatioiden käyttö ja luovat tajunnanvirtaan pohjautuvat surrealistiset kokeilut yleistyvät. Vaihtuvuuteen ja katoavaisuuteen perustunut kuvavirta viimeistään osoitti musiikkivideoiden irtaantuvan elokuvaan vakiintuneista kerronnallisuuden ja esittävyyden säännöistä, montaasin ja surrealismien ohjatessa katsojan tietoisuuden ja alitajunnan eri tiloja. (Alanen & Pohjola 1992, 157–165.)

Toisaalta musiikilliset tyyllilajit ja Music Televisionin sisäinen esityspolitiikka vetivät musiikkivideoiden tyylimuotoja eri suuntiin. Voidaan puhua ”lajityyppikompetenssista”. Keskiarvollisesti opitut erityispiirteet genrekohtaisesti tarttuivat pian muun muassa heavy metallin maskuliiniseen kuvamaailmaan ja näin tyyllilajille saatiin leima jolla sen mukaisia artisteja markkinoitiin. Niin myös rap-videoiden katukuvasto ja konepohjaisen musiikin nopeatempoinen efektikuvien käyttö vakiintuivat. (Kärjä 2007, 189.)

Kertovan elokuvan ja musiikkivideoiden maailma on verrattavan erilainen niiden audiovisuaaliseen ilmaisukieleensä nähden, mutta molempien tarkoituksena on välittää kuvan ja äänen yhteisvaikutuksena viestejä ja merkityksiä. Elokuvamusiikin rakenteelliseen erittelyyn voidaan käyttää käsitteitä, jotka mielestäni sopivat myös musiikkivideoiden analyttiseen tutkimiseen. Parafrasilla tarkoitetaan musiikin ja kuvan sisällöllistä yhteneväisyyttä. Polarointi viittaa tilanteeseen, jossa musiikin avuin selvennetään moniselitteistä kuvakerrontaa. Kontrapunkti kuvaa asetelmaa, jossa kuva ja käytetty musiikki ovat ristiriidassa keskenään. (Kärjä 2007, 190–191.)

Kompetensseja ja aiemmin tutkailtua erittelyä voidaan käyttää tehokkaasti hyödyksi myös täyspitkien musiikkielokuvien tulkinnassa. Niiden esi-isinä ja suunnannäyttäjinä voidaan pitää muun muassa Beatlesin Yellow Submarine -animaatiota, jossa mielestäni hyödynnetään yhtyeen musiikin sisältämää psykedeliaa väreinä ja mitä monimuotoisimmilla hahmoilla.

Euroviisuvoittaja Lordi hyödyntää Pete Riskin ohjaamassa elokuvassa Dark Floors (2008) esiintymislavoilla käyttämäänsä hirviöestetiikkaa. Yhtyeen musiikki ei toimi elokuvassa scorena, eli varsinaisena elokuvan leikkaukseen sovitettuna musiikkina, vaan pääpaino on puhtaasti hirviöyhtyeen promoamisessa perustavanlaatuisen kauhuelokuvakerronnallisuuden voimin.

Kiteeltä maailmanmenestykseen kohonnut sinfoninen heavy-yhtye Nightwish hyödyntää sitä vastoin omaa musiikkiaan scorena Imaginaerum -fantasiaelokuvassaan. Ohjaaja Stobe Harjun (2012) mukaan samannimisen albumin tueksi oli tarkoitus luoda 13 musiikkivideota, mutta ajatus jalostui täyspitkäksi elokuvaksi. Elokuvan onkin kritisoitu mediassa jäävän yhtä pinnalliseksi ilmiöksi kuin musiikkivideo itsessään on.

Laululyriikan tärkeyttä ja merkityksellisiä sisältöjä korostavia kokonaisuuksia tehdään nykyaikana suurella kunnianhimmolla, joista hyvänä esimerkkinä toimii Nimrod Antalin ohjaama konserttitaltioinnin ja fiktiivisen elokuvan ristisiitos, Through the Never (2013). Metallican uran kulmakivikappaleiden lyyristä muotoa korostetaan ristikkäisellä juonella, jossa yhtyeen juoksupoikana työskentelevä Trip joutuu keskelle postapokalyptistä kauhuskenaariota etsiessään bändille kuuluvaa laukkaa kaupungille juutuneesta autosta. Mellakat, ajokohtaukset, kaasumaskiin sonnustautunut ratsastaja, itsensä tuleen sytyttävä Trip ja monet muut kuvalliset yksityiskohdat viittaavat kappaleeseen.

leiden kuten Fuel, Four Horsemen ja Fight Fire with Fire lyriikkaan. Tässä tapauksessa voisimme puhua jopa kuvan avulla musiikkia ehostavasta moodauksesta.

Lyriikkavideot ovat olleet huomattavan yleistynyt ilmiö viimevuosina. Niiden suosittu käyttö perustuu todennäköisesti edulliseen ja vaivattomaan tapaan luoda audiovisuaalisia markkinointifilmejä artisteille. Kappaleen tematiikkaan rinnastetun kuvamateriaalin yhteyteen on karaokevideoiden tavoin editoitu ilmestymään lyriikat synkronoituna laulurytmiin. Videoissa yleistä on typografisen ilmeen tyyllitelty käyttö.

6 YHTEENVETO JA POHDINTA

Lasten meuhetki -elokuvan jälkituotanto on vielä kesken. Värin ja äänen todellista painoarvoa ja vaikutusta pystyn arvioimaan vasta lopullisen värimäärittelyn ja äänityön valmistuttua. Kuitenkin jo kuvatun materiaalin perusteella voin arvioida lavastuksen, puvustuksen ja maskeerauksen luomaa värivaikutelmaa ja onnistumista. Kirjallista työtä tehtyäni, voin laaja-alaisemmin harkita tehosteäänien ja scoren valintaan vaikuttavia tekijöitä laajamittaisemmin ja niin konsultoida äänisuunnittelijaa äänityön ollessa nyt vielä keskeneräinen.

Elokuvan keskiössä toimii turhautuneen lapsen tarina. Lasten meuhetki -kappaleen sisältöä lainattuna yritän kertoa sen näkökulmasta, jossa minkäänlainen vastuuttomuus tai julmuus lähimmäisiä kohtaan ei jää rankaisematta, vaikka käytöksen takana piileskelisi kuinka epäonninen taustakertomus. Kimi elää lyhytelokuvassa tämänlaista elämää, kylväen epäoikeudenmukaisuutta ja pahaa mieltä ympärilleen. Hänen käytökselleen luodaan elokuvassa Nurmion lyriikan mukainen loppu: musta enkeli vie päivän-sankarin.

Psykologisesti tulkittuna lyhytelokuvani kuvakerronnassa ei keskitytä korostamaan vain tiettyjä värejä jonkin teeman tehostamiseksi, vaan niiden sattumanvarainen käyttö ja valikoima toimivat porttina lapsen maailmaan. Siksi elokuvaan valittiin paljon kirkkaita värejä. Lavastuksen, puvustuksen ja maskeerauksen puolesta asiat onnistuivat mielestäni hyvin. Kuvauspaikaksi lainatun kouvolaalaisen kerrostalohuoneiston ilmapääpiiri muutettiin lapselliseksi lukemattomilla ilmapaloilla, värillisillä kynttilöillä, serpentiinillä ja matoilla. Kaikki värilliset yksityiskohdat toimivat kontrastissa Kimin luonteeseen. Lyhytelokuvassa pyritään vaikutelmaan siitä, että Kimi kuvittelee olevansa niin sanotusti aikaansa edellä ja halveksii ”lastenkutsuja”, jotka ovat olleet puh-

taasti hänen äitinsä ajatus. Ennen muutosvaihetta elokuvassa, sen alkupuoliskoa voi pitää hyvinkin verrannollisena värimaailman puolesta myös Nurmion alkuperäisen kappaleen musiikkivideoon.

Kontrastimuutos ja alhainen värikylläisyys kuvassa muutoksen jälkeen ovat metaforinen kuvaus. Mustan enkelin saapuessa Kimin huoneen ikkunasta, värien vaikutusvalta hävitetään, kun ilmapallot puhkeavat ja leikki loppuu. Muutoksella ennakoidaan elokuvan ratkaisua ja edistetään uhkaavuuden tuntua kuvakerronnallisesti. Oikeassa maailmassa Kimi oli turvassa äidin toteuttaessa kaikki hänen toiveensa, mutta lopullisen törkeytensä johdosta hänen lapsellinen viattomuutensa päättyy ja enkeli lähetään hakemaan tämän kadotukseen. Siksi värimaailman muuttuminen oli tärkeä seikka elokuvan kerronnassa. Jollei budjetti olisi niinkin rajattu ja jos aikaa olisi ollut enemmän, olisimme voineet panostaa työryhmän kanssa vielä räikeämpään lavastukseen ja puvustukseen. Kahden jakson välinen kontrastinen ero olisi ollut vielä dramaattisempi.

Lyhytelokuvaa ei voi kutsua musiikkivideoksi tai musiikkielokuvaksi vaan laululyriikan innoittamaksi fantasiaksi, joka painottuu kertovamman elokuvan kuin surrealistisen elokuvan suuntaan. Siksi musiikkivalinnoissa olen suunnitellut noudattavani minimalistisuutta ja hyödyntäväni bassovoittoisien viipyilevien ambient-tyylisten sävellysten odotusta korostaviin ratkaisuihin. Vokaalivetoisten sävellysten käyttöä polarointina en koe tarpeelliseksi. Toisaalta elokuvan alkupuolelle tarkkaan sijoitetuksi kuvan ulkopuoliseksi elementiksi tarkoitettu lastenlauluja toistava soitin voisi korostaa hahmojen välisten jännitteiden koomisuutta. Ei pidä myöskään unohtaa hiljaisuuden luomaa kontrastisuutta. Elokuvan käännekohdassa äkkijyrkästi päättyvä taustamusiikki voisi osaltaan korostaa jännitystä.

Koska elokuvassa ei käytetä oikeita lapsinäyttelijöitä ja aikuiset näyttelivät lapsia, olen miettinyt lasten dialogin äänenkorkeuden muuttamista aavistuksen verran korkeammaksi. Tämä erottelisi vielä konkreettisemmin lapsiksi tarkoitettut roolihahmot Kimin äidistä. Ratkaisu veisi elokuvan myös voimakkaammin satiiriseen suuntaan.

Luonnehtisin elokuvaa tämänhetkisessä vaiheessaan potentiaaliseksi, mutta kesken-eräinen tuotos osoittaa, kuinka riippuvainen kertova elokuva loppujenlopuksi on saumattomasta äänityöstä ja tyylietoisesti käytetystä scoresta ja moodauksesta. Loppukohtauksen päämäärä oli herättää samoja tuntemuksia itsessäni kuin lapsuudesta tuttu, outo ja pelottava jäävaroitusta, mutta toistaiseksi tavoitteesta ollaan vielä kaukana.

Vaikka kuvakerronta toimii mielestäni tyydyttävästi, huolimatta hieman liian nopeasta leikkausrytmistä, ei se silti kannu elokuvaa yksinään. Siksi toivoisin äänisuunnittelijan kiinnittävän rautaisen huomion kaikkien piste- ja tehosteäänien, sekä psykoakustisina elementteinä toimivien kuvan ulkopuolisten lähteiden (televisio, cd-soitin, enkelin siipien havina yms.) lisäämiseen. Valmis äänimaisema saattaa jopa rauhoittaa lyhytelokuvan nopeaa leikkauksellista rytmiä. Toivoisin myös rohkeampaa ja kokeilevampaa otetta värimäärittelyyn.

Kaiken kaikkiaan produktio oli kasvattava kokemus. Suuri kiitos kuuluu luokkatovereilleni viimeisen yhdessä tehdyn työn hedelmistä ja sinnikkäille näyttelijöille, jotka jaksoivat yhdessä kuvausryhmän kanssa työskennellä raskaan viikonlopun yli. Työ toteutettiin hyvässä hengessä, ja oli ilo nähdä, kuinka lapsellinen aihe houkutteli esiin ihmisten lastenmielisyyden niin kuvarajauksessa kuin sen ulkopuolellakin.

LÄHTEET

- Ackerman, D. 1990. Aistien historia. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Alanen, A. & Pohjola, I. 1992. Sähköiset unet. Helsinki: VAPK -kustannus.
- Andrew, G. 1998. The 'three colours' trilogy. London: British film institute.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. 1996. Elokuvan estetiikka. Helsinki: Edita.
- Bjålie, J. G., Haug, E., Sand, O., Sjaastad, O. V. & Toverud, K. C. 1999. Ihminen, fysiologia ja anatomia. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Bojner-Horwitz, E. & Bojner, G. 2007. Mielihyvää musiikista. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Bordwell, D. & Thompson, K. 2001. Film art. New York: McGraw-Hill Companies.
- Dahlhaus, C. 1980. Musiikin estetiikka. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura Ry.
- Harju, S. Haastattelu. 23.11.2012. Saatavissa: www.film-oholic.com/haastattelut/stobe-harju-imaginaerum [viitattu 7.11.2013].
- Maailman ensimmäinen värielokuva on löytynyt Britanniasta. Helsingin sanomat. 19.9.2012. Saatavissa: http://www.hs.fi/kulttuuri/a1305600066611?ref=adword_uutisetdynamic__cat:kulttuuri&gclid=COTPqYfei7oCFbR3cAodIwoAhA [viitattu 7.11.2013].
- Itten, J. 1989. Värit taiteessa. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Kivi, E. 2012. Kuinka kuvat puhuvat. Helsinki: Books on Demand GmbH.
- Kärjä, A.-V. 2007. Musiikki ja kuva. Teoksessa Populaarimusiikin tutkimus, toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä, s. 179 - 202. Tampere: Vastapaino.

- Kärjä, A.-V. 2013. Musiikkivideon kulta-aika 1. Saatavissa:
<http://yle.fi/musiikki/musavideokuukausi/musiikkivideon-kulta-aika-1> [viitattu 07.11.2013].
- Lehtiranta, E. 2004. Musiikin korkeimmat oktaavit. Helsinki: Dialogia Oy.
- MCI Press Oy. Värimaailma täynnä merkityksiä. Saatavissa:
<http://www.mcipress.fi/artikkeli/varimaailma-taynna-merkityksia> [viitattu 07.11.2013].
- Nissilä, L. 2001. Synestesia – tietoisuuden mielikuvat. Oulun yliopisto. Opettajan koulutuslaitos. Pro gradu -tutkielma.
- Nummelin, J. 2005. Valkoinen hehku. Tampere: Vastapaino.
- Nummelin, J. 2009. Elokuvan lyhyt historia. Helsinki: BTJ Kustannus.
- Pekonen, O. 2003. Elämän värit. Jyväskylä: Kopijyvä kustannus Oy.
- Pirilä, K. & Kivi, E. 2005. Otos. Helsinki: Like.
- Polttila, B. 2003. Keltaisesta. Teoksessa Elämän värit, toim. Osmo Pekonen, s. 21 - 27. Jyväskylä: Kopijyvä kustannus Oy.
- Pusa, U. 1967. Väri-muoto-tila. Espoo: Otatieto Oy.
- Rihlana, S. 1997. Värioppi. Helsinki: Rakennustieto Oy.
- Schali, K. Synestesia. Saatavissa:
http://yle.fi/vintti/yle.fi/akuutti/arkisto2003/220403_b.html. [viitattu 07.11.2013].
- Steiner, R. 1978. Goethen värioppi, 1 osa. Helsinki: Suomen antroposofinen liitto.
- Stok, D. 2003. Kieslowski on Kieslowski. Helsinki: Like.
- Than, K. 2011. Miksi sanat voivat myös maistua? Saatavissa:
<http://natgeo.fi/tiede/henki-ja-ruumis/synestesia> [viitattu 07.11.2013].

Mustavalkoiset elokuvat voidaan värittää kuva kuvalta. 2005. Tieteen kuvalehti. Saatavissa: tieku.fi/kysy-meilta/mustavalkoiset-elokuvat-voidaan-varittaa-kuva-kuvalta [viitattu 7.11.2013].

Tikkanen, J. 1997. Musiikin visualisoinnin historia. Internetix. Saatavissa: http://materiaalit.internetix.fi/fi/opintojaksot/7taide/musiikkivideo/visualisoinnin_historiaa [viitattu 7.11.2013].

Yle Teema. Näköaisti. Saatavissa: oppiminen/yle.fi/ihminen/aistit/nakoaisti [viitattu 7.11.2013].